



Kontakty

Agencja

Wydawnicza

RSW

„Prasa-Książka-Ruch”

26

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53

CZAS

ul. Wielopole 3. II p.
31-072 Kraków

KRAKOWSKI

№ 2 z dn. 26 2 71 -01-91

„OPERA ŻEBRACZA” W TEATRZE LUDOWYM

Będzie to przedstawienie wyjątkowe i niezwykle, inscenizacja na skalę dotąd na scenie nowohuckiej niespotykana. „Opera żebracza” Johna Gaya w nowym tłumaczeniu Michała Ronikiera, z piosenkami Michała Zabłockiego, muzyką Jana Kantego Pawluśkiewicza, w reżyserii Krzysztofa Orzechowskiego, scenografii Anny Marii Rachel i choreografii Jacka Tomasika ma szansę — oceniają twórcy — stać się przebojem krakowskiego sezonu teatralnego. Jest to najnowsza, uwspółcześniona, ale opierająca się na starym oryginalnym tekście wersja XVIII-wiecznej balladowej opery, pełnej dowcipu, typowo angielskiego humoru i polityczno-społecznej satyry.

Od czasu swej londyńskiej prapremiery dzieło to w rozmaitych przeróbkach, z których najsłynniejszą była „Opera za trzy grosze” Brechta i Weilla, cieszyło się przez stulecie niebywałym wręcz powodzeniem. Czy nowohucka inscenizacja stanie się kolejnym etapem w karierze tego wspaniałego utworu, o tym będziemy mogli się przekonać już od najbliższej niedzieli, dnia premiery spektaklu, który grany będzie potem do 8 lutego. Dodajmy, że w spektaklu tym występują aktorzy „Ludowego” oraz gościnnie Starego Teatru i Teatru im. J. Słowackiego.

Bilety do nabycia w kasie i organizacji widowni Teatru tel. 43-71-01.



Młodzieżowa
Agencja
Wydawnicza

RSW
„Prasa-Książka-Ruch”

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53

ECHO KRAKOWA

ul. Wiślna 2

31-007 Kraków

Nr z dn.

2 0

— 29 -01-91



TEN „maluch” — kabriolet, stojący wczoraj w Rynku Gł., nie zjechał z taśmy fabryki w Bieleńsku, lecz ze... sceny Teatru Ludowego. Wieczorami „występuje” tam w spektaklu „Opera żebracza”, zaś w dzień służy jako reklama i obwoźny punkt sprzedaży biletów. (jb)

Fot. Jacek Bednarczyk



Młodzieżowa

Agencja

Wydawnicza

RSW

„Prasa-Książka-Ruch”

26

04-028 Warszawa, Aleja Stenów Zjednoczonych 53

CZAS

ul. Wielopole 3. II p.

31-072 Kraków

KRAKOWSKI

8.0.....dnia.....5-02-91

OPERACJA SIĘ UDAŁA: PACJENT ŚPIEWA

- Reanimacyjne zabiegi podjęte przed niespełna dwoma laty przez nowego dyrektora Teatru Ludowego, zaczynają przynosić efekty. Namacalnym tego dowodem jest wystawienie „Opery żebraczej” Johna Gaya. Spektakl, choć ma sporo niedostatków inscenizacyjnych, jest dzięki świetnej muzyce Jana Kantego Pawлуśkiewicza, bardzo dobremu śpiewowi większości aktorów i kilku niezłym scenom, wart tego szacunku, jakim jest dzisiaj spędzenie trzech godzin w teatrze.

W „Operze żebraczej” występuje zarówno spora legia cudzoziemska, jak i cały szwadron miejscowych. Kilka pierwszoplanowych ról ma podwójną obsadę. Doprowadza to do bezpośredniej i „korespondencyjnej” rywalizacji aktorów. Część tej rywalizacji widziałem w dwóch premierowych przedstawieniach w piątek i sobotę. Honoru gospodarzy najleniej broniła w nich Aldona Jankowska (Lucy), która w pierwszy wieczór miała sprostować Beacie Rybotyckiej ze „Starego” (Polly). Niezwykła ekspresja i ruchliwość Jankowskiej stała się do walki ze zniewalającą, chłodną siłą Rybotyckiej, żywioł groteski, z poetyką pastiszu. Kiedy jednak w sobotę naprzeciw Jankowskiej pojawiła się zbyt naiwna Polly Barbary Szałapak, bezlitosna odtwórczyni roli Lucy owinęła ją sobie dokoła palca. Biedny Rafał Dzlwisz (Macheath) był pod takim wrażeniem jej niszczącej siły, że wypadł z rytmu symbolicznej sceny rozbierania się, zdjął buta wraz ze skarpetką i z drugim, na wpół zdjętym kozakiem na nodze przedreptał zrezygnowany wzdłuż sceny.

Temu młodemu, niezłe śpiewającemu aktorowi, dobrze zrobi terminowanie u zaproszonego współodtwórcy roli Macheatha Marka Litewki.

Poza wymienioną parą, do zaproszonych gwiazd należą: Krzysztof Jędrzysek (Peachum), Andrzej Mrowiec, Edward Lubaszenko (Lockit), Alicja Bieniewicz (Pani Peachum).

Choć w pierwszej części pojawia się dwukrotnie na scenie luksusowy fiat 126p — wersja kabriolet — to jednak dopiero po przerwie wszystko nabiera rumieńców. Zasluga do ciekawszej scenografii i ulokowania tutaj większości najlepszych scen spektaklu. Napisana przez piwnicznego Maestro muzyka sprawia, że i na pierwszą część nie warto się spóźnić. Krakowski kompozytor umiejętnie porusza się po świecie pastiszu i parodii muzycznej, z niezwykłą łatwością przychodzi mu też tworzenie szlagierów.

A „Opera żebracza”? Jest oczywiście dobrym pretekstem do „wyciągnięcia” całego czaru teatru. Szkoda, że próbom ujmowania nas tym czarem przeszkadzają całe okresy zadyszki i bezruchu scenicznego, braku pomysłów reżyserskich. Widać to dobrze w statycznej i wziętej chyba przez artystów zbyt poważnie scenie finałowej.

Mam nadzieję, że umiejętności lawirowania Jerzego Fedorowicza między komercją, a wymogami stawianymi teatrowi będzie na tyle przebiegłe i roztropne, że myśli o niezawodnych produktach firmy The Konopia Ltd nie przerodzi się w marzenie o osobistym z nich skorzystaniu.

MAREK MIKOS

John Gay: „Opera żebracza”; przekład: Michał Ronikier, teksty piosenek: Michał Zabłocki; muzyka: Jan Kanty Pawлуśkiewicz; scenografia: Anna Maria Rachel; choreografia: Jacek Tomasik; inscenizacja: Krzysztof Orzechowski — premiera: Teatr Ludowy w Krakowie 1 lutego 1991 r.

JULIUSZ KYDRYŃSKI

Gay uratowany!

Przed dwoma tygodniami pisałem o zabójstwie, jakiego Niemiec aktorzy pod wodzą włoskiego reżysera Roberta Ciulli dokonali na Brechtie i jego „Operze za trzy grosze”, wystawionej przez nich w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Miło mi zawiadomić dzisiaj Czytelników, że dzięki Teatrowi Ludowemu w Nowej Hucie uratował się przynajmniej John Gay i jego „Opera żebracza”, którą to osiemnasto-wieczną angielską sztukę Brecht wziął niegdyś za temat i podstawę swojej słynnej przeróbki. Warto to podkreślić tym bardziej, że „Opera żebracza” Gaya nigdy jeszcze dotychczas nie była grana w Krakowie, a jest to sztuka słynna niezwykle i jej londyńska prapremiera w Lincoln's Inn Theatre (w r. 1728) stała się wydarzeniem w dziejach teatru epokowym.

„Anglia pierwszej połowy XVIII wieku była krajem dzikiego awanturnictwa” — pisał Juliusz Żuławski we wstępie do swego przekładu „Opery żebraczej” (PIW, 1959). Aferę finansową i zwikłe kradzieże, oszustwa, rozboje i morderstwa zdarzały się niemal codziennie, a ogólnej korupcji patronował cyniczny Stry Robert Walpole, sprawujący za panowania Jerzego II — ni mniej, ni więcej — tylko urząd premiera. Równocześnie kwitło jednak życie literackie (trwał przecież jeszcze „Augustan Age”, znaczone nazwiskami Drydena, Pope'a, Arbuthnota, Defoe'go, Swifta), w Londynie działało kilka teatrów, a wielki Haendel w Haymarket Opera występował — obok własnych — ciesząc się wielkim powodzeniem konwencjonalne opery włoskie.

I oto zjawia się mało znany dotychczas poeta i satyrk John Gay ze swoją „Beggar's Opera”, która jest ostrą satyrą na społeczeństwo w ogóle, a na jego rząd i tzw. wyższe sfery z premierem Walpole na czele w szczególności. Jest to poza tym gigantyczna knia z operu konwencjonalnej. Zamiast postaci kurtuwanów tej bohaterami są paserzy, bandyci, złodzieje i prostytutki (główny bohater Peachum jest niemal portretem urzędującego premiera!), a zamiast hieratycznej i sentymentalnej muzyki niejaki Johann Christoph Pepusch, emigrant z Niemiec, dobiera do tekstu Gaya kilkadziesiąt znanych ludowych melodii, uverture podobno komponuje sam, kradnie też (na złość mistrzowi!) jakiś fragment kompozycji Haendla.

Sztuka, odrzucona przedtem przez inne teatry, wystawia w końcu John Rich i odnosi olbrzymi sukces! Tłumu oblegają teatr przez kilka tygodni. Po angielsku „gay” oznacza „wesoły”, a „rich” — „bogaty”. Wkrótce więc mówi się w Londynie, że ta niezwykła sztuka „made Rich gay and Gay rich”, czyli „uczyniła Richa wesołym, a Gaya bogatym”.

Co było zgodne z prawdą. Wszystkich fascynowało jej przesłanie, mówiące, że świat „wielki świat” i świat przestępczy, to jedna i ta sama klika; ważny jest tylko interes, a w dążeniu do niego wszystkie chwytły są dozwolone.

Wystawiając „Operę żebracza” Teatr w Nowej Hucie, kierowany przez Jerzego Fedorowicza, nie miał łatwego zadania. Ale przygotował się do niego starannie, zamawiając nową przekład sztuki u Michała Ronikiera, a muzykę u Jana Kantego Pawluśkiewicza. Zapraszając też kilku aktorów z Teatru Starego na występy gościnne. Przedstawienie jest więc udane, przekład Ronikiera brzmi ze sceny świetnie, aktorzy błądzą na głowę oglądanych niedawno przeze mnie w Warszawie aktorów niemieckich z brechtowskiej „Opery za trzy grosze”. Scenografia Anny Marii Rachel jest — szczególnie w pierwszej części — doskonała (podobnie jak choreografia Jacka Tomaszka), a wreszcie inscenizacja Krzysztofa Orzechowskiego, zwłaszcza biorąc pod uwagę fakt, że inscenizator nie mógł się oprzeć na żadnych tradycjach (ani przeciw nim się zhumować), zastępuje na duże pochwały.

Wróże temu przedstawieniu długotrwałe powodzenie. Jest to przecież jedyna okazja — może na wiele następnych lat — obejrzenia sztuki, mającej już tak sławną — i tak skandaliczną — historię. Uratowanie dla naszych widzów sztuki Johna Gaya, niesłusznie zapomnianej i usuniętej w cień przez — genialną zresztą — przeróbkę Brechta, uważam za największą zasługę Teatru Ludowego.

Nie znaczy to, żebym chwalił to przedstawienie i polecając je gorąco krakowskiemu widzom, nie miał wobec niego zastrzeżeń, z których najważniejsze dotyczą — niestety — muzyki. Jest to muzyka kunsztowna i bardzo interesująca, ale nie nadająca się zupełnie do tego przedstawienia. Proszę sobie wyobrazić spektakl, którego integralną częścią są znakomite songi i ani jeden z nich nie zostaje w uchu! Choćby fragmentem melodii! A przecież widzowie powinni nucić te melodie, wychodząc z teatru! Zresztą i teksty owych sonad (których autorem jest Michał Zabłocki) specjalnie mnie nie zachwycały. Wielka szkoda.

Mógłbym podyskutować też o kilku sprawach z inscenizatorem, ale nie mam tuż na to miejsca. Z pierwszej obsady podobały mi się Pollu (Beata Rybotycka) i Lucy (Aldona Jankowska). Macheath (Marek Litewka) był raczej bezbarwny, a Peachum (Krzysztof Jedrysek) zanadto sztuczny i krzykliwy. Zespołu opruszków i „panienek” — bardzo dobre. Nie widziałem drugiej obsady, ale przurzekam sobie jeszcze ją obejrzeć. W każdym razie w sumie — to sukces. I jakże współcześnie brzmi ta stara, hultajska sztuka!

Literacka legenda głosi, że „Operę zebrać” wymyślił sam J. Swift, przekonywany, iż „sielankowy dowcip jest jeszcze na czasie”. To on podsunął swemu przyjacielowi J. Gayowi pomysł napisania „sielanki więziennej z prostytutkami i złodziejami”. Sztuka, której premiera odbyła się na scenie londyńskiego Lincoln's Inn Fields Theatre 29 stycznia 1728 r. grana była 63 dni bez przerwy! Pope entuzjastycznie się: „Najcudowniejsze osiągnięcie tragedii czy muzyki starożyt-

derczy i na opak etycznym. Dziś przeciętny widz nie pamiętałby o niej, gdyby nie przeróbki Brechta, ściślej, gdyby nie słynne Weillowskie songi z „Opery za trzy grosze”. Z Teatru Ludowego po najnowszej premierze „Opery” człek wychodził nucąc Weilla i zadając sobie retoryczne pytania, jakie zle teatralne duchy podszepnęły twórcom myśli, że dziełko Gaya może się stać półproduktem do stworzenia smacznego artystycznie, acz komercyjnego dania?

Tytuł ofiaruje wprowadzie

ciem tego ostatniego są mgły gestu i często spowijające scenę, autko z karoserią obitą futrem i dolarami, więzienie kunsztem scenografa przyrównane do olbrzymich barokowych organów, których piszczalki stanowią coś w rodzaju krat i zapór. Zabieg ów unaocznia zresztą uwieszenie spektaklu w muzyce — owym daniu wykwiśniętym i popularnym zarazem, które stanowiło miało o sukcesie „Opery” dziś. Jan Kanty Pawluśkiewicz skomponował rzeczywiście operę, ściślej bardzo dużo bar-

operowych dobitnie demonstrowała, śpiewając wygięte w kablak, z nogami uniesionymi w górę, z głową swobodnie dotykającą scenicznych desek. Ucieczkę przed muzyczną frazą w aktorską interpretację skutecznie uniemożliwił artystom autor tekstów piosenek — Michał Zabłocki, bawiąc się z upodobaniem boskim idiotyzmem kupletów, i kalwaryjskimi rymami aż do zupełnego zatarcia sensu; znacząco tylko oderwane wyrazy. Usiłowania ożywienia „Opery” przez wzbogacenie jej

braków rzucił Peachum K. Jędrzyk i A. Mrowiec (Loc- kiti). Obaj zbyt zewnętrzni — Mrowiec zanadto zawierzył kostiumowi, Jędrzyk nadmiernie mimiczny, manierystyczny głosowo (robiona chryпка, demoniczny chichot) — nieustannie szukał pomocy w charakterystyce przesadzonej masce. Kultu- ralnemu Lockitowi Mrowca brakowało siły, której Peachum Jędrzyka zdawał się mieć w nadmiarze. Mrowiec pięknie zagrał scenę z buntują- cą się córką. Zasluga to tak-

Dla kogo opera?

nej nie dokonałyby tego. So- fokles i Eurypides nie zyskali- by tylu zwolenników i takiego rozgłosu”.

A Gay sławę zyskał portre- tując autentycznych rzezi- mieszków, robiąc aluzję do polityków rządzących i ko- rumpujących Anglię, strasząc i bawiąc wizją lotrostw świa- ta, szydząc z kultury wyso- kiej i oficjalnej.

„Opera zebrać” była w i- stocie librettem parodiującym konwencję włoskiej opery. W Londynie, mieście fetującym Haendla, w Londynie, w któ- rym właśnie otwarto Królew- ski Teatr Akademii „Operą zebrać” musiała zostać u- znana za prowokację, zwiła- szcza że kompozytor Pepusch muzyki wcale nie skompono- wał, po prostu zebrał najmod- niejsze pieśni i piosenki, do których Gay napisał nowe teksty, bawiąc się znakomicie ich głupawym liryzmem, wy- myślając nieprzystojne dow- cipy.

Trudno to sobie wyobrazić, ale kiedyś ta, dziś zalatująca historycznoliteracką myszką, „Opera” była dziełem bulwer-ującym — politycznym, pro- wokującym estetycznie, szy-

latwą aluzję do kondycji eko- nomicznej społeczeństwa, ali- ści żart ten zbyt jest prosty, a obudowanie go anegdota o sponzorze teatru — produc- cie lin i powrozów bynajmniej aluzji nie czyni bardziej fine- zyjną. Operowy styl nie sta- nowi zagrożenia dla narodo- wej kultury teatralnej, a zbiedniałych rodaków nie- przyzwolnością jest straszyć, nawet stylizowanymi morała- mi o mamonie, źródle wszel- kiego zła i wszeteczności. Egzotykę środowiska skutecz- nie zabija teatralna sztampa, prowokacje etyczne Gaya bardzo dziś spocziwiły, słowem tym, co może „Operę” o- calić od zapomnienia jest czy- sta teatralność a żywioł ten w przedstawieniu nowo- hucim ograniczony jest do de- monstrowania teatralnej za- padni, z której wystaje głowa dyrygenta.

Wyczerpuje się ów żywioł niemal bez reszty w zatrzy- manym, kukielkowym ruchu aktorów, nadwyrzysztach, zna- czących spojrzeniach rytmicz- nie rzucanych partnerom, ba- letowych mostkach i pirue- tach, w nieco żalonym prze- pychu inscenizacyjnym. Zna-

dzo długich numerów wokal- nych. Śpiewa się je niezno- śnie długo i zawile, śpiewa się bez końca i litości dla widzów, parodiując nudnie i bez wdzie- ku jakąś bliżej nie określoną ideę opery „w ogóle” połączo- ną z równie abstrakcyjną ideą musicalu, po drodze niby przy- padkiem korzystając z wdzie- ków duetów wykonywanych niegdyś przez niezapomnia- nych Framarów. Czasem Paw- luśkiewicz przypomina sobie o Weillu i wtedy powstają frag- menty nieco bardziej intere- sujące jak finałowy song o mamonie. Choreograf wpro- wadził aż dwa rodzaje sce- nicznego ruchu — jeden od- wołujący się do doświadczeń przedszkolnych widowni — zespół parodiuje nieśmiertelny taniec krasnoludków, rytmicz- nie unoszących w górę rączki i nóżki, dziarsko maszerują- cych czwórkami. Druga kon- wencja taneczna, nieskończe- nie bardziej skomplikowana, wywiedziona została zapewne z doświadczeń sportowych, z mistrzostw w tańcach na lod- dzie. Obfituje w piruety, most- ki i podnoszenia. Zarezerwo- wano ją dla zwlewnych soli- stek, które sztuczność sytuacji

o konflikt dzieci—rodzice, u- czucie-dyscyplina, spejzły na- niczny z wyżej wymienionego powodu; zabawa w żonglowa- nie bełkotliwymi rymami o- kazała się bardziej pociąga- jąca.

W całym tym rozgardiaszu aktorzy-solisci zachowali zim- ną krew i powściągliwość. Obsada „gościnna” — B. Ro- botycka, A. Bieniewicz, M. Litewka — rzecz potraktowa- li „formalnie”. Sprawnie wokalna i ruchowa pozwoliła im wykonywać ewolucje wo- kalne i taneczne, zamknąć się w estradowym empiol. Bar- bara Szalapak, Ewa Czajkowska i Rafał Dziwisz próbowa- li „Operę” grać, nawet psy- chologizować. Autoironia po- zwoliła Dziwiszowi ocalić Macheathja, idola bawiącego się sobą. Polly Barbary Szalapak nie umiała pokonać ba- rierę ruchowej — pojedynek między nią a Lucy (A. Jan- kowska), pojedynek-taniec wokół pożądanego mężczyzny stawał się mimowolną paro- dia — a miał być spotkaniem kłobkocci pewnej siebie, tryumfującej, z szarą, zapla- kaną, niezdarną. Nie dość przekonująco światem ze-

że ekspresywnego aktorstwa A. Jankowskiej — Lucy po- kracznej, śmiesznej, drama- tycznej, na granicy dobrego smaku, ale wyrazistej.

Kreacje aktorskie w „Ope- rze” są właśnie niezdecydowa- ne ni to parodia, ni to serio, ni to pastisz. Nie ustalili tego reżyser. Gorzej, że owo ko- mercyjne w założeniu wido- wisko tak naprawdę nie jest do nikogo zaadresowane, ani do miłośników „Skrzypka na dachu”, ani do fanów „Lady Pank”, ani do bywalców jazz-klubów, ani do tych z dysko- teki, ani do tych z dansingu w „Cracovii”. A teatr nie mo- że być dla wszystkich. Na- prawdę. Niestety. Na szczęście.

MAŁGORZATA RUDA

John Gay, „Opera zebrać”.
Przekład: Michał Ronikier,
inscenizacja: Krzysztof Orze- chowski, muzyka: Jan Kanty Pawluśkiewicz, scenografia: Anna Maria Rachel, choreo- grafia: Jacek Tomasik. Teatr Ludowy — premiera prasowa 1. 2. II. 1991 r.

Goniec widział:

Elbląg

Teatr Dramatyczny, Scena Margines: *Lysa śpiawaczka* Ionesco, reż. Andrzej Walden, prem. 27 stycznia

Antyszuka sprzed lat czterdziestu zabrzmiała zdumiewająco świeżo, by nie powiedzieć aktualnie. Reżyserowi udało się znaleźć korzystny kompromis. Programowa absurdalność kreowanej przez Ionesco rzeczywistości balansuje między pozornym realizmem a groteską. Przypadek bohaterów zniewolonych przez język, tak jak przez towarzyszy konwenans i normy obyczajowe ma swoją dramaturgię. Od banalnych małżeńskich rozmów poprzez konwersację z gośćmi do kompletnego, wręcz dadaistycznego bełkotu. Zagrane jest to dobrze, ubrane we współczesny kostium, wpisane w scenografię nieco surrealistyczną (scenografia Mariana Fiszerza zderza plażę i salon). Wymowa finału, w którym wszystko zaczyna się od nowa, lecz z udziałem innych osób - wypadła czytelnie. Całość sprawna, poprawna, chociaż w klimacie, w plastycznym kształcie duchowi sztuki wierności nie zachowuje. Ale dzięki temu zyskuje współczesny nerw, uświadamia jak bardzo jesteśmy zniewoleni przez banał, niakość i formę.

Anna Jęsiak

Grudziądz

Teatr Ziemi Pomorskiej: *Pastoralka małoszowska* Przyłuskiego, reż. Tomasz Grochoczyński, prem. 20 grudnia

Widz jest świadkiem oryginalnej kompilacji dźwięków różnorodnych kołęd i pastorałek ze skąpą, wręcz symboliczną scenografią, której towarzyszy artystyczna wizja dobrze znanych biblijnych epizodów Bożego Narodzenia. Układają się one w zgrabną, czteroczęściową historię betleemską, jednocześnie też - poetycki zapis wspomnień emigracyjnego autora z kraju płaczącej wierzby. Po raz pierwszy na polskiej scenie, przywołuje *Pastoralka* czar świątecznej obrzędowości, przynosi ukojenie i wiarę w niezniszczalność dobra. Prosta styl i języka sytuuje utwór w ramach teatru ludowego, łatwego w percepcji, oddalonego od ewentualnych przenośni zakamuflowanych w słowie czy w geście. I chociaż do momentu zejścia ze sceny wmięszania się w rzędy krzeseł na widowni i zaśpiewania pożegnalnej pastoralki aktorzy nie wykazali się swobodą ruchów i doskonałą dykcją, otrzymali jednak sporo oklasków. Zastrzeżenia można mieć jedynie do przesadnie religijnego nastroju całego przedstawienia, co uwiadamia się w umoralniającej mowie Księdza (Zdzisław Kordecki), który na końcu apeluje o to byśmy „usiłowali się społecznie zsolidaryzować”. Mam wrażenie, że dzięki tego typu działaniom instytucja teatru traci swoją reputację.

Krzysztof Jędrus

Katowice

Teatr Śląski, Scena Kameralna: *Żegnaj Judaszu* Iredyńskiego, reż. Janusz Ostrowski, prem. 25 stycznia

Czytanie tej sztuki Iredyńskiego ma dziś sens tylko w ogólnym wymiarze. Filozofia uczciwości, problemy wyboru miłości i zdrady mają kształt odwieczny i realia sali gimnazjalnej doprowadzają dookreślają tylko kontekst pewnej wiedzy o człowieku i jego reakcjach. Pod warunkiem jednak, że brzmia prawdziwie, poruszają widza i są atrakcyjne w rozumieniu teatralnej nośności. Realizacja *Żegnaj Judaszu* zatrzymała się gdzieś pomiędzy tymi warunkami, gdzieś pomiędzy prawdą a nie zamierzonym banałem. Reżyser przedstawienia próbował oddać wielowarstwowość zachowań i motywów bohaterów, odczytać wagę rozmowy o granicach lojalności, o przemocy

psychicznej i fizycznej. Ale długie minuty spektaklu mijają obok nas bez efektu. Być może jest to kwestia czysto techniczna, być może wystarczy przyspieszyć tempo, zdynamizować akcję i wyraźniej rozłożyć akcenty. Czy zmieni to jednak całość na tyle, byśmy poculi w sobie sprzeciw albo chociaż zrozumienie? Czy sprawi, że postacie przestaną funkcjonować obok siebie i wejść w jakikolwiek związek emocjonalny? Dobra rola Jerzego Głębina jako Judasza zagubiła się w tej wersji spektaklu. Chyba zbyt wcześnie zabłysły premierowe światła.

Henryka Wach-Malicka

Kraków

Teatr Maszkaron: *Fauna Bajona*, reż. Konstanty Ficiszewski, prem. 19 stycznia

Fauna ułożona jest niedbale ze starych dowcipów drążących nieśmiertelnie trwałe cechy charakterów narodowych Polaków, Czechów, Wę-

WYDARZENIE TYGODNIA

Kraków

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: *kOpera żebraża* Gaya, reż. Krzysztof Orzechowski, prem. 2 lutego

Opera żebraża przy całym barokowym bogactwie antywartości, z których wyrasta jest wyjątkowo podatna na uproszczone interpretacje. Wystarczy ograniczyć się do oczywistości: plugastwo, oszustwo, sprzedajność i korupcja budujące świat Gaya dają się przełożyć na każdą rzeczywistość. Znaleźnieniu analogii ogranicza wysiłek intelektualny do zera. Potem robi się jeszcze ciśnieć - jak w kabrioletcie Fiat 126p, którym jeździ Peachum. Na szczęście świat *Opery żebraży* to świat należący do profesjonalistów. To już trudniej przekładać, ale jak się postarać... Tak solidnie roboty dawno nie widzieliśmy w krakowskich teatrach. Wypełniająca całą przestrzeń scenografia bez reszty poddaje się perfekcyjnej aranżacji światła. Zgrane chóry i dobrze śpiewający aktorzy odnoszą pełne zwycięstwo nad kaarkolomną muzyką. Jej twórca - Jan Kanty Pawluśkiewicz a także autor pustych jak żebrażca kieszeń songów wynoszeni są na tarczy. Rzutka reklama i piękny program ozdobiony stylizowanym Hogartem to także niedłgie elementy spektaklu. I tylko widz wzdycha cicho za Weilem i końcem tej trzygodzinnej teatralnej roboty. Na szczęście finałowy efekt obcości budzi go z drzemki i przychylnie usposabia do porządnego odśpiewanego finału.

Diana Poskuta

nymi, wykrzywni niczym kaznodzieje głoszą brodate żarty ku przemienieniu świadomości rodaków. Nad fauną małej filmowy ekran przypomina smętnie o Filipie Bajonie twórcy *Wahadela*. Trudno śmiać się mądrze z siebie. Solidarności i pieriestrojki naraz, choć to wymarzony temat do żartów.

Małgorzata Ruda

Łódź

Teatr 77: *Sybilla* Lagerkvista, reż. Kai D. Johnsen, prem. 5 stycznia

Teatr zajmujący się dotychczas głównie problematyką polityczną i społeczną przedstawił tym razem spektakl głęboko ludzki. Bohaterami opowieści są Wieszczyca Sybilla i Żyd Wiczyński Tulacz Ahasverus, a osnowę dramatu stanowi ich konflikt z Bogiem i walka o naturalne prawa do najistotniejszych atrybutów człowieczeństwa: miłości i śmierci. Oboje zagubieni na wielkiej pustyni świata szukają odpowiedzi na pytanie: dlaczego Bogowie tak okrutnie potraktowali ich właśnie. Terenem akcji teatralnej jest stara, przerażająco pusta hala fabryczna zakładów Polino, cała wysypała równo zwałowanym piaskiem. Na tym wielkim bezdrożu postaci dramatu znaczą swoje ślady: przede wszystkim w nieustannym marszu Ahasverus, jak również postaci drugoplanowe, prowadzące jak gdyby alegoryczną akcję równoległą. Sybilla prawie przez cały spektakl pozostaje w pełnym rezygnacji bezruchu. Całość jest estetycznie wysmakowana i dramatycznie wyważona. Leniwy początkowo ton narracji zaczyna niepostrzeżenie wciągać widzów w swoje precyzyjne tryby. Dawno już nie oglądałem w Łodzi tak precyzyjnej i harmonijnej konstrukcji teatralnej. Na pozór jest w tym pewien matematyczny chłód, lecz jest on w całości podporządkowany budowaniu napięcia emocjonalnego. Ten wyciszony spektakl pamięta się długo.

Andrzej Czerny

Łódź

Teatr Pinokio: *Miłość żar ognisty*, reż. Joanna Lupinowicz, prem. 13 stycznia

Premiera ta odwołuje się do dorosłych, lub jako kto woli, dużych dzieci. Pretekstem dla przedstawienia są ballady Mickiewicza, *Słowa* Boya i *Ars amandi*. A przypomniano je po to, by potwierdzić odwieczną prawdę, że miłość jest na ziemi najwspanialszym odczuciem. Teksty zawarte w spektaklu są sobie odległe i różne w stylizacji; nagle przeskok od Mickiewicza do Wisłockiej wydają się nawet dość ryzykowne. Spektakl przewidziany jest do prezentacji ulicznych, stąd też zainscenizowany jest w konwencji teatru jarmarcznego. Prosta i funkcjonalna dekoracja kryje w sobie wiele niespodzianek, ulegając ciągłym transformacjom. Wesoły, zielony wóz i kilka szmat mogą być... i łaką, i rzeką, i sceną. Przemiany przedmiotów narzucają aktorom nowe tematy, a te wywołują nowe wiersze. Wszyscy niedowiar-kowie mogą przekonać się tutaj, że zwykła kukła dzięki umiejętnościom animatorów może być bardziej ekspresyjna niż twarz aktora.

Mirosława Chojńska

Warszawa

Teatr Adekwatny: *Kraksa* Durrenmatta, reż. Tomasz Wójcik, prem. 13 stycznia

Z ciemności wylania się jasna postać młodego mężczyzny - niepewnego i trochę zagubionego. Miał kraksę. Nazywa się Traps (Andrzej Niemirski). Zwrócony jest w stronę widowni tak samo jak mężczyzna, który zaprosi go do wnętrza. Jest w tej scenie lekko zarysowana analogia do kalifornijskiego świata. Przez cały czas błąkać się będzie ponad przewrotną durrenmattowską przypowieścią o względności winy i kary, by wyrzucić w finałowej scenie wejścia Trapsa w siny świt - czas egzekucji. Debiut reżyserski Tomasz Wójcika jest przedstawieniem bardzo asetycznym. Adaptacja opiera się jedynie na dialo-

osoby przybyło w czwartek, 24 stycznia do kinoteatru Tęcza, gdzie pokazano film „Ewangelia Oksyrykosa”. Była to rejestracja przedstawienia norweskiego Odin Teatret założonego w 1964 roku przez Eugeniusza Barbe. Jak stwierdził obecny na projekcji Torgair Wethal - aktor teatru i jego współzałożyciel - rejestracja udana mimo różnic języka filmu i teatru: „Ewangelia...” powstała po trzech latach grania przedstawienia, kiedy już zeszło ono ze sceny. Barba, po raz kolejny w swojej twórczości, posłużył się mitem. Punktem wyjścia jest historia o Ar-

★ **KOLACJA Z ARTYSTĄ** Trwa moda na imprezy artystyczno-kulinarne. Po „Tamarze” zrealizowanej w Teatrze Studio z podobną inicjatywą wystąpiła dyrektorka warszawskiego hotelu Maria (ul. Marchlewskiego 71). Gospodarzami uczy się wybitni artyści teatru i estrady. Odbyły się już spotkania z Wacławem Młynarskim, Janem Kobuszewskim, Alicją Majewską i Edytą Gępcą. Gospodarzami najbliższych wieczorów będą Andrzej Zaorski, Krzysztof Daukszewicz i Andrzej Rosiewicz. Po recitalu odbyła się kolacja przy wspaniałym stole w sa-

w tygodniu, w środę i w czwartek. Oprócz Pietrzaka biorą w nim udział: Adrianna Biedrzyńska, Ewa Dalkowska, Paweł Dłużewski, Janusz Gajos, Krzysztof Jaroszyński, Emilian Kamiński, Marek Majewski, Jan Tadeusz Stanisławski oraz Kabaret Otto. Na inauguracyjnym przedstawieniu, które odbyło się 9 stycznia, obecny był prezydent Lech Wałęsa. Bohater większości tekstów kabaretu wykazał się dużym poczuciem humoru. (To, Ma.) ★ **TEATR NA ZIMĄ W MIEŚCIE W WOK-u** przy ulicy Elektrycznej w Warszawie dzieje się

Y
SZEGO
IA

wki PEPSI Victoria, reż. E. Kamas, K. Zak, R. i, J. Mularczyk.

orowie Wielkopolskim HAIY Brzezickiego, reż. Żykwiercz, T. Lisowska,

Szczecinie DRUGIE niemieckiej, reż. Bogusław Kierc.

wie SCENY PASYJNE, isji według św. Mateusza Jarnuszkiewicz, Roman

ie PRZEMIANY Kafki, ja: M. Bogdańska, E. Bieliński, J. Bukowski,

RYSZARD III Shakeski, przedstawienie dypktorskiego PWSFTvT.

wie DYBUK Anskiego, ąły zespół teatru. Teatr Kameralny KRÓŁ MONIE Ionesco, reż. Biencewicz, A. Grochal, i. Kozak, S. Szramel. ynie, Scena Kameralna reż. Józef Skwark, granowska, J. Fertacz, D. Szczerbowska, I. Telesz,

nowie, MIO, MÓJ MIO z Felenczak, grają: E. M. Łabno, B. Podolski, A. Chydzik, W. fiedziński, B. Orlicz, A.

wie, Teatr Kameralny żyńskiego, reż. Bogdan cz, B. Rachwańska, K. W. Alaborski, A. Bal-

urszawie ŚLUB Gombzyński, grają: J. Banak, H. Chrobak, A. Komanteska, H. Mikuć, B. olański, J. Zbiróg, St. Gierak, J. Januszewicz, (gość), B. Kozyra, J. L. Łotocki (gość), J. owak, W. Oseko, M. M. Rzońca (gość), W. wtkowski, R. Walkow-Vilhelmi (gość).

w Grudziądu, Scena snota, reż. Jerzy Sopotredcki. linie IWONA, KSIĘŻ-nbrowicza, reż. Andrzej Filarski, G. Jakubecka, H. Pater, N. Skołu-Szczecówna, J. Tomawska, R. Chmielewski, i. H. Gońda, W. Kopeć, uk, M. Milczarczyk, L. J. Rogalski, P. Sanakie-ysocki.

w Płocku, Mała Scena rowicza, ZAPROSZE-larek Mokrowiecki. wie W OCZACH ZA-i reż. Jacek Gąsiorow-ek, A. Grankowska, J. Majewska, Z. Merle, T. trunov (gość), Z. Don-azimierski, M. Konaro-i. Mayzel, P. Makow-owski, J. Pożarowski, R.



Młodzieżowa
Agencja
Wydawnicza
RSW
„Press-Książka-Ruch”

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53

GAZETA WYBORCZA

ul. Iwicka 19
00-735 Warszawa

Nr 36 z dn. 12-02-91

Z TEATRU

Gangsterska bajka

Fura pieniędzy i gęba nędzy

Kiedy Bertolt Brecht do spółki z kompozytorem Kurtem Weilem zaprezentowali rodakom „Operę za trzy grosze”, był rok 1928. Niemcy, i nie tylko one, przeżywały póki co apogeum dojrzałego kapitalizmu. „Opera” — antyromantyczna tragikomedial — miała pokazać, że jednak spod fury pieniędzy wylazi gęba nędzy. Ze miejsce miłości zajmuje handel miłością, świat jest ogólnie zły, a ludzie szczególnie parszywi. Brecht wojował z kapitalizmem i to było moralnie w porządku.

Ale, jak wiadomo, nie Brecht był oryginalnym autorem „Opery”. Był nim niejaki John Gay, Anglik, który równo 200 lat przed niemieckim kolegą wykonał coś, co nazywał „Operą żebracza”. Działo się to w apogeum rządów hanowerskiej dynastii królów Jerzych; niewiele wcześniej zwykła Anglia przemianowała się w mocarstwo Zjednoczone Królestwo Wielkiej Brytanii. W gospodarce też było nieźle. John Gay napisał swoją „Operę żebracza” jednak nie w imieniu królów, ale żebraków, których zawsze produkowały dostatnie, ale z grubsza niesprawiedliwe systemy. Brecht, przerabiając dzieło Gaya, wyostriżył je na użytek swoich czasów, a i literacko znacznie nobilitował.

Żebractwo postsocjalistyczne

Co miał na myśli Krzysztof Orzechowski, wystawiając w 1991 „Operę żebracza” z 1728? Zadawałem sobie to pytanie podczas premiery i słabą znajdowałem odpowiedź. Kapitalizm

mamy jeszcze dziecinnowy i kudy mu tam do tego rozpasań, gwałtu i wyzysku, o którym traktują obie „Opery”. Gangsterstwa tyle, co ma Dworcu Centralnym w Warszawie, a i żebractwo bądź jakie, jeszcze socjalistyczne z tradycji. Więc pozostała bajka w stylu filmowo-amerykańskim o złym ojcu-wilkku, jego kompanie ojcu-tygrysie, młodocianym baranie-nożowniku i dwóch zakonanych w nim gęsiach, wszystko na tle malowniczego stada nieobyčajnych mewek i żebrzących kundli z baśni braci Grimm.

Szałeństwo dyrektora i muzyka Jana Kantego

W istocie jest to jednak przedsięwzięcie dość niezwykle. Przede wszystkim świadczy o szaleństwie dyrektora teatru, który w dzisiejszych ryzykownych finansowo czasach, zechciał spróbować wystawić regularny musical, i to siłami zespołu, który jeszcze do niedawna z trudem mógłby zagrać „Farfurkę królowej Bony”.

W tym szaleństwie była wszakże metoda: muzyka Jana Kantego Pawluśkiewicza. Co prawda, nie udało się Pawluśkiewiczowi napisać czegoś takiego, co zagroziłoby półwiecznej popularności „Sangu o Salomonie”, piosenki Jenny, czy najstojniejszej ballady o Macie Majchrze, ale w całości muzyka jest piękna. No i jednak trzeba nie lada odwagi, żeby pokusić się o nowy kanon po Weillu.

Orzechowski doprosił gościnnie do „Opery” kilkoro aktorów z teatrów Starego i Sło-

wackiego. Ale nie znalazł aktorskiego tonu dla spektaklu. Postaci są stereotypowe, zamiast stylowe. Aż żal, bo przecież jest przykład, że można było taki ton znaleźć: trójkowa scenka Marka Litewki (Macheath), Beaty Rybotyckiej (Folly) i Aldony Jankowskiej (Lucy) — w drugim, zresztą znacznie lepszym akcie. (Spektakl ma różne obsady, tu piszę o premierowej).

Rozbuchana plastycznie scenografia wskazywałaby, że spektakl mógłby nosić tytuł „Opera milionerska”, gdyby nie krwawa ironia towarzysząca polskiej jednostce monetarnej, zwanej milionem.

Tadeusz NYCZEK

Teatr Ludowy w Nowej Hucie:
„Opera żebracza” Johna Gaya.
Przekład Michał Ronikier. Inscenizacja Krzysztof Orzechowski. Scenografia Anna Maria Rachel. Muzyka Jan Kanty Pawluśkiewicz. Teksty piosenek Michał Zabłocki. Choreografia Jacek Tomasiak. Premiera 1 II 1991.

Tydzień w TV

„NA SKRZYDŁACH ORŁÓW” — aż dziw bierze, że ten głośny, sensacyjno-przygodowy film sprzed kilku lat otrzymamy tym razem w czterech częściach, jako rodzaj miniseriale. Ale może to dobrze? Może będzie się wydawać, że sensacyjna treść tego filmu, jego świetnie dozowane napięcie, przygodowo potraktowane wypadki tej zdawać by się mogło niezbyt odległej przeszłości będą... dłużej przed nami się rozgrywać?

Film opiera się na prawdziwym bestsellerze wydawniczym KENA FOLLETTA (tego od „Klucza do Rebeke”), a ten z kolei całą swoją fabułę czerpał z wydarzeń autentycznych, z czasów irańskiego przewrotu i kłopotów, jakie mieli Amerykanie z reżimem Chomeiniego. Właśnie o sensacyjnej próbie uwolnienia więźniów amerykańskich w Iranie opowiada ten film.

Reżyserował ANDREW V. McLAGLEN, a wśród wykonawców jest BURT LANCASTER, RICHARD CRENNA, ROBERT WIGHTMAN i inni.

„DZIESIĄTKA” — to komediowe i satyryczne spojrzenie na... seksualne obsesje współczesnej Kalifornii. Choć rzecz się nieco zestarzała, jest jednak sprawna, zjadliwa i złośliwa. Ale nie dziwnego, jeśli autorem i reżyserem jest rzeczywisty (i praktyczny) wyznawca komedii i to różnych, czyli BLAKE EDWARDS. Znamy tego reżysera przynajmniej od czasów jego „Śniadania u Tiffany’ego” (1961, z Audrey Hepburn), przez różne „Różowe pantery”, do dowcipnego katalogu całej historii filmowej groteski w jednym filmie czyli do „Wielkiego wyścigu”.

„Dziesiątka” powstała w 1979, a grają: DUDLEY MOORE, JULIE ANDREWS, BO DEREK i ROBERT WEBER.

„LIMUZyna DAIMLER-BENZ” — to film najbardziej charakterystyczny dla reżysera FILIPA BAJONA. Ten twórca o świetnej wyobraźni i przebogatym stylistycznie warsztacie ma jeden temat-obsesję, który sprawdza mu się zawsze na ekranie znakomicie. Potrafi mianowicie najciekawiej przedstawiać pogranicze polsko-niemieckie. Sprawdza i bada wpływy, kontakty, konflikty, a każdy jego pomysł jest prawdziwie zniepalający plastycznie i zaskakujący merytorycznie. Wystarczy przypomnieć „Wizję lokalną 1901”, czy choćby niedawnego „Magnata”.

„Limuzyna” też sięga do tego ulubionego przez Bajona pogranicza. Bohaterami są dwaj bracia (w tych rolach prawdziwi bracia czyli MICHAŁ BAJOR i PIOTR BAJOR), uczniowie gimnazjalni w Poznaniu oglądani w filmie na wiosnę 1989. W związku z tym czasem i miejscem akcji, niemal „wszystko wiadomo”. I to, co może tu być dziecinada, i to, co może być buntem, i to wreszcie, co stanie się... antypolską prowokacją.

Dwaj chłopcy, Polacy o niemieckim pochodzeniu i niemieckim nazwisku, wejdą w wojnę jakby z dwoma zupełnie różnymi życiorysami. Ilekroć autentyzmu w tej niby szkolnej opo-

Rozpaskudziliśmy się doprawdy ponad miarę. Kolejne lekkie zimy przyzwyczaili nas do wiosennego blocka, a więc nagle mrozy paraliżują życie miasta. Także kulturalne. Na premierę „Opery żebaczkiej” do Teatru Ludowego jechałam martwymi ulicami po których z rzadka krążyły puste tramwaje. W teatrze nie było premierowego tłumy. Przybyli tylko najbardziej wytrwali

NA SCENACH KRAKOWA

przyjaciele i sympatycy tej sceny przyodziani przebrani w swetry i ciepłe żakiety Calkiem niepotrzebnie. Chłód na widowni wywołują zazwyczaj marne przedstawienia, zrobione niedbale i niemrawo grane przez zobojętniałych aktorów. Z przyjemnością donoszę, że „Opera Żebaczka” do nich nie należy.

Przeszło dwieście pięćdziesiąt lat minęło od londyńskiej premiery utworu Johna Gay’a. Premiera mocno wówczas skandalizująca. Bohaterem owej balladowej opery był bowiem autentyczny aferzysta i rzezimieszek, niejaki Jonatan Wild. Ba, mało, pod postaciami gangsterów obmalował Gay ówczesnych dygnitarzy, zna-

Sztuka sakralna przeżywa wloty i upadki. Bywało, że przodowała, bo to właśnie w niej dokonywały się największe odkrycia, jak np. w architekturze gotyku oraz podporządkowanym jej malarstwie i rzeźbie. Bywało też, że ustępowała pierwszeństwa świeckim odmianom sztuk pięknych,

PODPOWIEDZI ESTETY

Kapitał Jerzego Fedorowicza

nach wszystkim i powszechnie szanowanych. Maski były szczelne, ale przecież nie tak bardzo, aby londyńska publiczność nie rozpoznawała pod nimi przywódców narodu. Gay obsmarował ich w swojej „Operze” paskudnie, jako sprzedawczyków, kombinatorów i pijaków. W świecie rekinów wczesnego kapitalizmu liczyła się tylko forsa. Czy nie brzmi to znajomo, gdy tak pracowicie przerabiamy nasz biedny kraj w jedno wielkie targowisko? W dodatku z c-poki raczkującego kapitalizmu?

Pan Jonatan Peachum, lotr i kombinator wjeżdża na scenę Teatru Ludowego w maluchu przerobionym na kabriolet, a oblepionym banknotami z dobrze nam znanym wizerunkiem prezydenta Waszyngtona. Całe zresztą przedstawienie, wyreżyserowane przez Mariana Orzechowskiego, oscyluje między połową osiemnastego wieku a naszą rzeczywistością; w dekoracjach i kostiumach Anny Marii Rachel, w tekstach piosenek Michała Zablockiego, w muzyce Jana Kantego Pawluśkiewicza. Tekst

Gay’a jest tu bowiem pretekstem do zabawy, ukazującej świat, w którym liczy się tylko szmal; zarobić można na wszystkim, sprzedać wszystko i każdego.

Przedstawienie jest wymyślone i zrobione bardzo pracowicie, do ostatniego szczegółu. Można się oczywiście czepiać, że scenografia nazbyt obficie rozbudowana, a muzyka niejednorodna. Dyrektor Fedorowicz ma jednak kapitał, który zamazuje braki spektaklu i procentuje stokrotnie. A mianowicie młodzież aktorską, w większości absolwentów krakowskiej szkoły. Świetnie śpiewającą, pełną zapału i świeżości, sprawną i rozłańczoną. Trzeba przyznać, że kapitał ten umie korzystnie zagospodarować.

Nowa Huta nie Alaska. Nie tak znów trudno tam dotrzeć. Warto wybrać się do Teatru Ludowego na „Operę żebaczczą”. Z centrum Krakowa jedzie się tam mniej więcej tak długo jak w Warszawie z Żoliborza w Aleje Jerozolimskie. Pod gmach byłego KC, obecnie Capital City.

ANNA MANTYKA

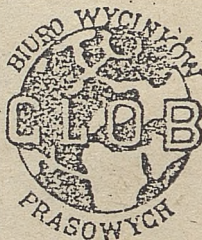
Rzeźby w Galerii ZAR

ncjum, bo złoto jest synonimem światła, a światło kójarzy się z istotą Boga, czyli wszystkim, co najdoskonalsze, najszlachetniejsze i — zarazem — najładniejsze.

O sztuce sakralnej napisano setki tomów, dlatego nie ma

pomocą najdoskonalszych form abstrakcji geometrycznej — jak kula, kwadrat i trójkąt — oddawała istotę Boga. Przecież i w naszej ikonografii sakralnej podobny krok został zrobiony (w trójkątnym kształcie obramienia Oka Opatrzno-

można
nieważne



Młodzieżowa

Agencja

Wydawnicza

RSW

„Press-Książka-Ruch”

26

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53



40-084 Katowice, ul. Liebknechta 1/6,

Nr 5 z dn 2 7 2 8 -02- 91

Rozrywka pilnie poszukiwana

Krakowianie coraz bardziej zaczynają chłodzić zasadzie „zabawić się raz a dobrze” — dlatego bilety na występ Jana Pietrzaka w cenie 45 tys. zł. zostały wykupione na pniu. „Konfrontacje” nie mają już takiego wzięcia. Karnety w cenie od 130 tys. do 160 zalegają w kasach. Do kina można jednak chodzić na pojedyncze seanse: „Indiana Jones” (cz.III) w „Kijowie” kosztuje 13200 zł, „Dzika orchidea” w „Wolności” 11 tys., „Pretty woman” w „Wandzie” 11 tys. (w weekendy 13200), „Akademia Policyjna VI” w „Świcie” 13200 zł.

W tym sezonie teatralnym cenom kinowym dorównały już ceny biletów teatralnych. W Starym najnowszą premierę „Fantazego” w reż. T.Bradeckiego obejrzeć można za 12 tys. zł, w „Bagatel” „Anię z Zielonego Wzgórza” lub „Małego Księcia” również za 12 tys. (ulgowe 8 i s.), a przebój sezonu, „Operę żebraczą” w Ludowym — za 20 tys. zł. W tym ostatnim przypadku nikt nie narzeka na drożyznę, a jedyne utyskiwania przed kasą dotyczą braku biletów. (HP).

PRZEKRÓJ

ul. Reformatka 3
31-012 Kraków

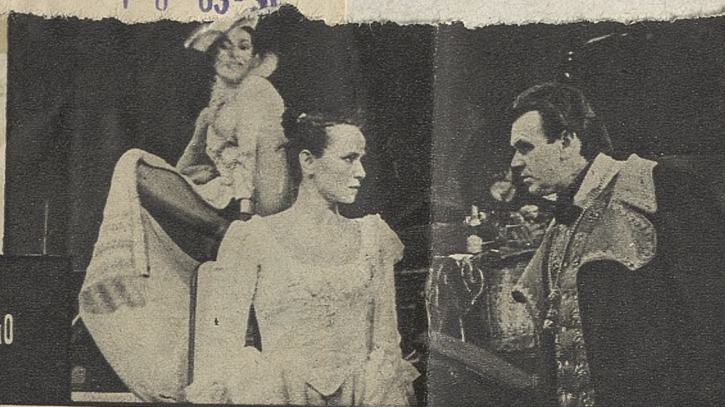
Nr z dn.

2 3 8 5

1 0 -03-91

26

7
TEATRALNEGO
AFISZA



JAK PRZETRWAĆ?

Teatr Ludowy w Nowej Hucie. John Gay — „Opera żebracza”. Na zdjęciu od lewej: Alicja Bieniewicz (Pani Peachum), Barbara Szalapak (Polly) i Krzysztof Jędrzysek (Peachum).
Fot. Zb. Łagocki.

To dramatyczne pytanie zadają sobie nawet dyrektorzy teatrów, którzy mogą liczyć na dość hojne wsparcie państwowego lub samorządowego mecenatu. Zagrożenie jest jednak poważne i obejmuje coraz większe obszary polskiej kultury, uderzy również boleśnie w teatry. Czy znikną wtedy mierne, znane jedynie z przeciętności — te najgorsze?

Drażliwe pytanie. Dotykamy nim spraw przykrych, które wiążą się z ludzką egzystencją i przywiązaniem do zawodu. To prawda, że nowa sytuacja, w jakiej znalazło się kilkadziesiąt scen, zupełnie inaczej może ukształtować teatralną geografii Polski. Ale czy w tym programie zmian, z którym tak wielu łączy spore nadzieje, padnie to, co straszliwie dotąd artystyczną pokracznością i dotowanym z państwowej kasy beztalentem? Nie należę do optymistów. Raczej przepowiadam zaskakujące niespodzianki, jeżeli rozsądnie i mądrze nie pokieruje się tym procesem, wspomagając finansowo ciekawe pomysły, ambitne i twórcze poszukiwania. Zaciskająca się pętla kryzysu wokół polskiego teatru wyzwoła sporo inicjatyw, ale równie dobrze pograży dużą część osamotnionych artystów w otchłań upadku, gdzie zdobywa się pieniądze w sposób niegodny, na granicy kiczu i szmiry.

Jerzy Fedorowicz, od półtora roku dyrektor nowohuckiego Teatru Ludowego, obdarzony zdolnościami menedżerskimi, dorobił do nowej rzeczywistości własną ideologię i zaprezentował ją widzom w pierwszym numerze „Trzeciego dzwonka” („Pismo ilustrowane — przez Kazimierza Wiśniaka! — dla wszystkich”): „Program, który staram się realizować, to poszukiwanie formuły na tzw. „artystyczną komercję” — stąd widowiska muzyczne jak „Opera żebracza”, czy wchodzący właśnie w próby „Zołnierz królowej Madagaskaru”, stąd małe formy w rodzaju piosenek Brela, ale także klasyka, jak „Iwona, księżniczka Burgunda” pokazywana w formie bardzo współczesnej. Nie ukrywam, że chciałbym w ten sposób trafić do widzów, nie obniżając poziomu, nie schlebując gustom najgorszym. Muszę jednak także myśleć o rozwoju młodych artystów. O dostarczaniu im ról z wielkiego repertuaru dramatycznego. Dlatego w próby właśnie wszedł „Cyd” Corneille’a w tłumaczeniu Wyspiańskiego. Dlatego reżyserują u nas pedagogowie Szkoły Teatralnej — Marta Stebnicka, Jerzy Stuhr”.

Przypomnienie „Opery żebraczej” Gaya, bodajże nie wystawianej dotąd w Krakowie, to pomysł interesujący, choć jakby za ambitny na skromne siły zespołu, z którym dyr. Fedorowicz chce pokonać Rubikon kryzysu. Aby wypełnić luki obsadowe, musiał zaprosić aż siódmkę aktorów z innych teatrów (stąd dwie obsady), m. in.: Alicję Bieniewicz, Beate Rybotycką, Krzysztofa Jędrzykę, Marka Litewkę i Edwarda Lubaszenkę.

Od prapremiery w 1728 roku, która była oszalamiającym sukcesem, „Opera żebracza” jest wciąż grana, mimo że w 1928 roku pojawiła się Brechtowska wersja utworu Gaya, czyli „Opera za trzy grosze”, ze wspaniałą muzyką Kurta Weilla, która wyprzedziła niemal o trzydzieści lat takie musicale, jak „My Fair Lady”, czy „West Side Story”. Gay, przyjaciel Swifta („Podróż Guliwera”), któremu zawdzięczał pomysły, napisał libretto szydercze, aktualne, z kluczem. Swoją satyrę celnie wymierzył w premiera Anglii, Sir Roberta Walpona (współtworzył on szeroko rozgłaszany system korupcyjny). Bohaterami libretta są ludzie z marginesu — prostytutki, złodzieje, bandyci, sprzedawcy urzędniczy, co wówczas szokowało i prowokowało publiczność. Gay kpił więc z konwencji operowej, jak też obnażał obłudę moralną wyższych sfer, nie wahał się porównać ich sposobu postępowania z prawami, jakimi rządził się świat przestępczy. Z czasem aluzje Gaya jednak zwietrzały, ostrze satyry przestało kogokolwiek dotykać i razić, nie gorszył już nikogo pozbawiony jakiegokolwiek moralności świat ludzkich mętów. Cóż więc może zafascynować współczesnego widza w tym odkryciu repertuarowym? Nowa muzyka, świetne songi, wspaniałe aktorstwo. Słowem — brawurowe wykonanie, zgrabny persyflaż lub dowcipny pastisz konwencji scenicznych...

Nowy przekład Michała Ronikiera nie zainspirował Krzysztofa Orzechowskiego, inscenizatora, do nowego odczytania „Opery żebraczej”. Muzyka Jana Kantego Pawluśkiewicza, może i skądinąd ciekawa, zaczęła mnie nużyć już po 15–20 minutach, piosenki-songi Michała Zabłockiego wydały mi się dość banalne i jakby pisane obok naszej rzeczywistości. A melodie? Żeby choć jedną można było zanucić po wyjściu z teatru! Brechtowska wersja — po obejrzeniu oryginału — nabiera obecnie znów ostrości, a jej brutalne i dosadne sformułowania w songach („Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral” — „Wprzód żarcie, a potem moralność”) są gorzkim komentarzem do niejednej sytuacji, z jaką przychodzi się nam właśnie teraz zmierzyć.

Reżyserowi nowohuckiego spektaklu zabrakło najwzyczajniej pomysłu na całość, więc zlepił „Operę żebraczą” z elementów komedii muzycznej, wodewilu i musicalu. Zaledwie poprawne wykonanie i jedna naprawdę uzdolniona i świetnie przygotowana muzycznie wykonawczyni w roli Polly (Beata Rybotycka) — to trochę za mało, by tę premierę nazwać wydarzeniem. Równocześnie jednak trzeba zauważyć ogromny wysiłek i pracę całego zespołu, który przygotował widowisko. Można mieć nadzieję, że publiczność stęskniona rozrywki zapełni teatr. I to będzie sukces. A niesmaku i strachu przed komercjalizacją sztuki nie wzbudzi nawet wprowadzony na scenę przez dyr. Fedorowicza (jeden naprawdę dobry pomysł!) biznesmen-sponsor: nieudana egzekucja Macheatha w finale — to brak wysokiej jakości sznura, który jest do nabycia w jego The Kopnia Ltd. Spółka z o.o.

MARIAN SIENKIEWICZ



„Opera żebracza” — scena zbiorowa

Fot. Zbigniew ŁAGOCKI

Panna Lavinia Fenton, córka właściciela podejrzanego spelunki, gdzie chętnie zbierał się londyński półświat, w roku 1728 miała 19 lat. Byłoby to dla nas bez znaczenia, gdyby nie fakt, że 29 stycznia tegoż roku odbyła się w Lincoln's Inn Theatre premiera „OPERY ŻEBRACZEJ” Johna Gaya, a jedną z głównych ról grała właśnie panna Lavinia. Następnego ranka po premierze cały Londyn leżał ponoć u jej stóp, a przed teatrem ustawiały się długie ogonki chętnych obejrzenia przedstawienia. „Opera żebracza” grana była wtedy 63 dni bez przerwy. Lavinia nigdy przedtem i nigdy potem nie stanęła na deskach scenicznych, ale ta jedna jedyna rola zapewniła jej nieśmiertelną sławę. Jej wspaniały portret, pędzla Williama Hogartha wisi do dzisiaj w Galerii Narodowej przy Trafalgar Square w Londynie.

Na początku tego roku „Operę żebracza” wystawił nowohucki Teatr Ludowy. Była to krakowska premiera tej

słynnej niegdyś sztuki. Wprawdzie premiera w „Ludowym”, wbrew wzorowi londyńskiej prapremiery, nie spowodowała artystycznego skandalu, nie przyczyniła się również do jakiegos zaskakującego wzrostu popularności któregoś z występujących aktorów, ale chyba spodobała się krakowskiej publiczności, zapelniającej teatralną widownię podczas kolejnych przedstawień.

„Operę żebracza” wydaje się być (taka była przynajmniej w czasach, kiedy powstała) satyrą na społeczeństwo, ze szczególnym uwzględnieniem wyższych sfer. Autor nie odmówił sobie przyjemności przyklejania różnych „łatek” również przedstawicielom sfer rządowych. Dodatkowo jest to też ogromna kpina z konwencjonalnej opery, bo przecież u Johna Gaya bohaterami są paserzy, bandyci, złodzieje i prostytutki. Intencją autora było prawdopodobnie przesłanie, zgodnie z którym „wielki świat” i świat przestępczy stanowią jedną wielką klikę. Liczy się tutaj wyłącznie

interes. Aby go osiągnąć, wszystkie chwytły są dozwolone.

John Gay, pisząc swoje dzieło, portretował autentycznych londyńskich rzezimieszków, kusząc się przy okazji na aluzje do polityków rządzących i korumpujących Anglię. Czy rzeczy podobnie się mają w przypadku nowohuckiej inscenizacji Krzysztofa Orzechowskiego? Wprawdzie biorąc pod uwagę pewną nieporadność naszej policji, wydarzenia sceniczne mogą niektórym kojarzyć się z tym, co coraz częściej obserwujemy na ulicach, ale chyba zabrakło tej odrobiny „pieprzu”, próby karykatury aktorów rodzimej sceny politycznej czy choćby krakowskiej nowej „high society”. Bez tego przedstawienie odrobinię traci myśzką i aż trudno uwierzyć, że prawie przed 300 laty mogło być dziełem prowokującym i bulwersującym. Można zaryzykować twierdzenie, że „Opera żebracza” odeszłaby pewnie z biegiem lat w zapomnienie, gdyby nie późniejsza przeróbka Brechta, czyli o wiele popularniejsza od oryginału „Opera za trzy grosze”. Juliusz Kydryński w swojej recenzji po premierze napisał, że uważa „urato-

wanie dla naszych widzów sztuki Johna Gaya, niesłusznie zapomnianej i usuniętej z cieni przez, genialną zresztą, przeróbkę Brechta, za największą zasługę Teatru Ludowego”.

Dyrektor Jerzy Fedorowicz ma za sobą kolejną premierę („Cyd” Pierre’a Corneille’a), z pewnością myśłami jest już przy następnej, ale dla widzów „Opera żebracza” wciąż stanowi sporą atrakcję. Jednych przyciąga sam temat, innych muzyka lub może gra aktorów. Występuje ich w tym spektaklu sporo, wielu gra w „Ludowym” gościnnie. Nie brakuje nawet takich, dla których atrakcją stał się jeżdżący po scenie samochód. Stanowi on zresztą ekstrawaganckie wzbogacenie bardzo ciekawej scenografii.

Jacek Krąg

fot. Zbigniew Łagocki

John Gay „OPERA ŻEBRACZA”, przekład — Michał Ronikier, inscenizacja — Krzysztof Orzechowski, muzyka — Jan Kanty Pawluśkiewicz, scenografia — Anna Maria Rachel, choreografia — Jacek Tomasiak.

Dyrektor ma pomysły

Teatr Ludowy w Nowej Hucie staje się powoli ważnym ośrodkiem na mapie kulturalnej Krakowa. Działająca przy teatrze scena młodych twórców „Nurt”, wydawana przez Ludowy gazeta teatralna – to nie wszystkie elementy coraz wyraźniejszej walki, w jak najlepszym rozumieniu, o wpływy. O wiele bardziej istotne zdaje się być to, co dzieje się na tamtejszej scenie.

Operę żebrać Johna Gaya wystawił dyrektor Fedorowicz z rozmachem. Przede wszystkim powierzył Janowi Kantemu Pawлуśkiewiczowi przygotowanie muzycznej oprawy spektaklu. Wymieniłam nazwisko kompozytora przed Krzysztofem Orzechowskim adaptatorem tekstu i reżyserem – ponieważ uważam, że stworzenie nowej muzyki do dzieła, które stało się pierwowzorem *Opery za trzy grosze* Bertolta Brechta to przedsięwzięcie odważne. I chociaż nie ma wśród songów Pawлуśkiewicza przeboju, który mógłby zagrozić sławie *Mandaley* czy *Songu Jenny*, to jednak jest w nich duży urok i pewien klimat. Uroku owego nie traci muzyka Jana Kantego nawet w nierównym wykonaniu aktorów, nie zawsze radzących sobie ze wszystkimi jej smaczkami i trudnościami. Zaś charakterystyczny – choć trudny do opisu – klimat tej muzyki wspiera świetna scenografia Anny Marii Rachel. Scenografia wykorzystująca raczej „żebracze” elementy – stalowy blaszak, zdezelowanego malucha, poduchy bez poszew, sterty rupieci – a jednak uderzająca przepychem (może za sprawą pięknych i bogatych, iście „operowych” kostiumów?).

Krzysztof Orzechowski wyreżyserował tę XVIII-wieczną opowiastkę „po bożemu”, nie starając się uaktualnianiem, przeinterpretowaniem czy in-

nymi zabiegami odbierać muzyce palmy pierwszeństwa. To muzyka ma być – i jest w tej inscenizacji – wartością nadrzędną wobec wszystkiego, co dzieje się na scenie. Dlatego nie razi brak wybijających się, a nawet wystarczająco zindywidualizowanych postaci, niedostatek emocji, niezbyt zwawe tempo. Widziałam tylko jedno przedstawienie, zagrane w całości przez aktorów „rodzimych”, bo dyrektor zaangażował do *Opery żebrać* także aktorów z innych krakowskich teatrów – m.in. Alicję Bieniewicz, Beatę Rybotycką, Edwarda Lubaszenkę, Krzysztofa Jędryska, ale nie sądzę, by podwójna obsada miała duży wpływ na jego poziom i charakter, by mogła zmienić je z muzycznego na gwiazdorskie. Widzę w tym jedynie jeszcze jeden przejaw rozmachu dyrektora, który ma dobre pomysły.

Jakie są efekty działalności Jerzego Fedorowicza i jego zespołu? Nie czas i nie miejsce, jak sądzę, by pokusić się o ocenę przy okazji odnotowania najnowszej premiery teatru w Nowej Hucie. Cieszy duża frekwencja na widowni, cieszy fakt, że pracują w Ludowym wybitni twórcy (teraz Jan Kanty Pawлуśkiewicz, przedtem – np. Jan Polewka), cieszy współpraca z innymi teatrami.

Najlepiej więc będzie nie zapeszyć tej dobrej passy, życząc dyrektorowi dobrych pomysłów.

NATALIA ADASZYŃSKA

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: *OPERA ŻEBRACZA* Johna Gaya. Adaptacja i inscenizacja: Krzysztof Orzechowski, scenografia: Anna Maria Rachel, muzyka: Jan Kanty Pawлуśkiewicz. Premiera 31 XII 1990.

Zaproszenie do teatru w Nowej Hucie

Kiedy w latach 50-tych budowano pod Krakowem pierwsze socjalistyczne miasto — Nową Hutę, władza ludowa zapragnęła dać wywodzącemu się głównie ze środowisk wiejskich proletariatu wielkoprzemysłowe mu godziwą rozrywkę. Miała mu ona służyć nie tylko jako wytchnienie po pracowitym przekraczaniu norm we współzawodnictwie pracy, ale także podsuwać w dyskretny sposób "odpowiednie" treści ideologiczne. Tak powstał Teatr Ludowy, na który od samego początku patrzono w starym Krakowie z dużą rezerwą i uzasadnioną podejrzliwością co do jego pozartystycznych funkcji. Okazało się jednak, że pierwsza dyrekcja w osobach Krystyny Skuszanki i Jerzego Krassowskiego, których polityczne poglądy w pełni satysfakcjonowały ówczesne (a i późniejsze, o czym świadczą dalsze losy tej pary) władze frontu ideologicznego, nie ograniczyła się do socrealistycznego, czy też bulwarowo-tandetnego repertuaru. Obejmując Teatr Ludowy Skuszanka i Krassowski mogli pozwolić sobie na realizację swych twórczych ambicji, ponieważ z góry udzielono im dużego kredytu politycznego zaufania. I właśnie okres ich panowania stanowił najlepszą epokę w historii nowohuckiej sceny, a wyprawy do odległej i trudno wówczas komunikacyjnie dostępnej działnicy stały się wkrótce przejawem artystycznego snobizmu wielu "krakaucików", którzy patrząc z poczuciem wyższości na mieszkańców Nowej Huty, zazdrościli im jednocześnie ciekawego i oryginalnego repertuaru "ich" teatru.

Potem nastały jednak "chude lata" i mimo coraz lepszych połączeń tramwajowych i zwiększającej się liczby samochodów prywatnych, wyprawy na premiery w Teatrze Ludowym straciły na atrakcyjności. Bywały nieco lepsze sezony, ale konkurencja Starego Teatru przekreślała marzenia młodych twórców o czynieniu z nowohuckiej sceny eksperymentalnego teatru. Sytuacja uległa radykalnej zmianie od sezonu 1989/190, kiedy dyrektorem objął energiczny aktor Jerzy Fedorowicz, pracujący dotąd właśnie w Starym Teatrze im. Heleny Mod-

rzejewskiej. Postanowił on nadać Teatrowi Ludowemu charakter nowoczesnej sceny, otwartej dla reżyserów i aktorów z zewnątrz, gotowej podejmować ryzyko powierzania niektórych premier młodym artystom. Fedorowicz zadbał także o reklamę i rozgłos, wychodząc ze słusznego założenia, że w dzisiejszych trudnych czasach trzeba atakować i przyciągać widza, a nie czekać biernie na jego przyjście do przybytku Melpomeny. Przede wszystkim teatr musi błyszczeć (jak w XIX wieku) wielkimi nazwiskami i dlatego w ubiegłym sezonie wielką furorę zrobiła "Iwona, księżniczka Burgunda" Gombrowicza, wyreżyserowana przez Jerzego Stuhra z nim samym w roli Króla. Był to istny majstersztyk aktorski, a na scenie pojawiło się też kilka utalentowanych dziewcząt i chłopców, z którymi — jako studentami krakowskiej PWST — przygotowywał to samo przedstawienie obecny rektor (w ówczesny wykładowca) Jerzy Stuhr dwa lata temu. Również gościnnie wyreżyserowała spektakl oparty na piosenkach Jacquesa Brela specjalistka w tej dziedzinie — Marta Stebnicka. W repertuarze jest także coś dla dzieci, czyli "Królowa śniegu" Andersena, coś związanego z ubiegłorocznym festiwalem Mrożka, czyli jego "Policja" i wreszcie coś dla koneserów literatury, czyli "Tarantula" na motywach "Idioty" Dostojewskiego — spektakl przygotowany przez młodą reżyserkę, Dorotę Lazour.

Wielkie plansze reklamowe w okolicach Teatru zachęcają widza, mnóstwo afiszy w starym centrum Krakowa przyciąga uwagę teatromanów. Dzięki energicznemu wysiłkom organizacyjnym nowego dyrektora utworzona została Fundacja Teatru Ludowego, a poszukiwania sponsorów trwają równolegle z poszukiwaniami atrakcji repertuarowych. Znany z zamiłowania do sportu Jerzy Fedorowicz nie stroni także od spektakularnych gestów, przysparzających mu sympatię młodej widowni i to tej rzadko przekraczającej teatralne progi. Oto jeden z nich: zaproszenie na spektakl "Opery żebraczej" piłkarzy, trenerów, działaczy, a także kibiców zwaśnionych od lat klubów: "Wisły"

i "Hutnika" w przeddzień ich meczu o pierwszo-ligowe punkty. Dyrektor wychodzi z założenia, iż sztuka łagodzi obyczaje, a przy okazji przysporzyło to Teatrowi Ludowemu sporo reklamy.

Właśnie "Opera żebracza" Johna Gaya jest sztandarowym przedstawieniem dopiero co zakończonego sezonu. Podobnie jak reklama, również inscenizacje Teatru Ludowego przywodzą na myśl amerykański styl. Porywanie się dziś, w dobie "popiwku", na wystawienie spektaklu muzycznego, z rozbudowaną scenografią, mnogością kostiumów, kwartetem smyczkowym "na żywo", a nawet wjeżdżającym na scenę prawdziwym samochodem — co prawda "maluchem", ale jednak! — jest aktem ogromnej odwagi i wiary tak w sztukę, jak i w widza: że przyjdzie i zapłaci niemałą cenę za śledzenie losów londyńskiego półświatka pierwszej połowy XVIII wieku. Patrząc na "Operę żebraczą" można snuć wiele analogii pomiędzy życiem nędzarzy w tamtej i dzisiejszej epoce. Pewne stereotypy zachowań żebraków, biedaków, drobnych oszustów, włóczęgów są bowiem stale i powtarzają się od każdej szerokości geograficznej i niezależnie od ustroju społeczno-politycznego. Przekonuje o tym fragment "Świata opery żebraczej" Bronisława Geremka, zamieszczony w pięknie wydanym programie przedstawienia.

W "Operze żebraczej", wyreżyserowanej przez Krzysztofa Orzechowskiego, króluje zło i lekceważenie wszelkich norm moralnych, nawet solidarności w obrębie społecznego marginesu, ukazanego tu bardzo wyraziście. Brak jest happy endu w postaci zwycięstwa szlachetnego mimo swej nieczej profesji, a poniewieranego przez gorszych od siebie nikczemników bohatera nad jego prześladowcami, jak to bywa we współczesnych amerykańskich filmach.

Macheath nie zawisnie na szubienicy tylko dlatego, aby dać okazję do zareklamowania najwyższej jakości sznurów, powrozów i lin kopnionych, co stanowi wdzięczny i gorąco oklaskiwany przez widzów nowoczesny trick promowania wyrobów jednego z sponsorów teatru.

Godni oklasków są kompozytor

Jan Kanty Pawluśkiewicz i scenograf Anna Maria Rachel, gdyż muzyka i dekoracje pełnią niezwykle ważną rolę w tym przedstawieniu, do którego dyr. Fedorowicz i reżyser Orzechowski pozyskali kilku wybitnych aktorów z innych krakowskich teatrów na gościnne występy. Przede wszystkim wysoki poziom nadaje spektaklowi Krzysztof Jędrysek z Teatru im. Juliusza Słowackiego, potrafiący zarówno śpiewać, jak i wspaniale poruszać się po zatłoczonej i zięjącej na samym środku wielkim otworem scenie. Również gościnnie występują Edward Lubaszenko i Marek Litewka ze Starego Teatru — niestety ich nowohuccy dublerzy są zdecydowanie słabsi. Siłą tego przedstawienia jest jednak przede wszystkim ogólny klimat, który tworzą głównie sceny zbiorowe, bardzo ładnie skomponowane przez choreografa Jacka Tomasika, oraz teksty piosenek, napisanych przez Michała Zabłockiego. Szkoda tylko, że nie znalazł się wśród nich żaden przebój, który można byłoby nucić, wychodząc późnym wieczorem (bo spektakl trwa prawie trzy godziny) na opustoszałe ulice Nowej Huty. Machinalnie rozgląda się wtedy człowiek na boki, czy z bocznej przeczynicy nie wyskoczy któryś z bohaterów "Opery żebraczej" w wersji współczesnej. I w dodatku nigdy nie można byłoby mieć pewności, czy jest to rzeczywisty złodziejaszek, czy też kolejny chwyt reklamowy dyrektora Fedorowicza. Na pewno rzucają się natomiasz w oczy podświetlone afisze następnych premier, spośród których szczególnie ciekawie zapowiada się szekspirowskie "Poskromienie złościcy" w reżyserii Jerzego Stuhra, mającego widać dobre wspomnienia z "Iwony" i nadzieje na kolejny sukces.

Miniony właśnie sezon potwierdził dobrą opinię o Teatrze Ludowym. I chociaż Tadeusz Bradecki dał aż 12 premier w Starym Teatrze (a między nimi rewelacyjny "Ślub" Gombrowicza w reżyserii mistrza Jerzego Karockiego), to jednak opłaca się też pojechać kilka razy w roku do Nowej Huty.

Również polonijni teatromani, odwiedzający Kraków wczesną jesienią, powinni wiedzieć, że warto wybrać się na "Operę żebraczą", "Tarantulę", czy "Poskromienie złościcy" do będącego w wysokiej formie Teatru Ludowego.

Jerzy Bukowski